

«QUANDO A GENTE ESTÁ COM GENTE»: PROXÉMICA LITERÁRIO-MUSICAL NAS MODINHAS LUSO-BRASILEIRAS

Ana Paixão

Universidade de Paris 8 / CESEM – Universidade Nova de Lisboa

Pensar a proxémica em termos de semiótica literário-musical conduz a três campos de análise complementares: por um lado, as relações de proximidade e de distanciamento entre as duas artes do ponto de vista da conceção e da escrita da obra; por outro, no caso das obras literário-musicais performativas, a da relação que veiculam entre personagens; e, por último, a relação estabelecida com o público que assiste à performance.

A modinha luso-brasileira de carácter sentimental reúne os três aspetos, coordenando palavra e música num permanente jogo proxémico entre as duas artes, colocando em cena duas ou mais personagens que interagem espacialmente e relacionando-as com o público. Alguns dos exemplos surgem nas modinhas «Quando a gente está com gente» de Domingos Schiopetta, escrita no início do século XIX, «Os meus olhos e os teus olhos» de Domingos Caldas Barbosa (1778-1819) e António Leal Moreira (1758-1819) ou no lundum anónimo «Menina, você que tem?» (1830). Nestas obras estabelecem-se gradações na proximidade-distanciamento entre texto-música, entre as personagens, e de empatia com o público, em procedimentos que evidenciam diversos modos de proxémica intersemiótica.

Palavras-chave : Intersemiótica, proxémica verbal e musical, modinhas luso-brasileiras.

«Quando a gente está com gente»: proxémica literário-musical nas modinhas luso-brasileiras

É geralmente por alturas do serão que começam estes concertos improvisados; é então que sons fugitivos se misturam, se aproximam, se afastam (Denis, 1826: 582).

Em 1826, Ferdinand Denis evoca desta forma a presença de modinhas luso-brasileiras nas ruas do Brasil em inícios do século XIX. O ensaísta francês relata a espacialização sonora destas canções de carácter popular que começaram a celebrar-se desde o século XVIII, fenómeno que, tal como salienta Rui Vieira Nery, é «semelhante ao da *ballad* inglesa, da *canzonetta* italiana, da *ariette* francesa ou da *seguidilla* espanhola» (in Morais, 2000: 10, 11). Surge assim em meados do século XVIII um «tipo de canção escrito para uma ou duas vozes solistas e um acompanhamento instrumental elementar» (*ibid.*) que

cruza canção popular e música erudita. Quer se trate de um género nascido em Portugal, como defende o musicólogo Gerard Doderer (1984: XIV), ou no Brasil, como salienta o viajante William Beckford nos finais do século XVIII (1983: 147), o musicólogo Rui Vieira Nery (in Morais, 2000: 11) ou Edilson Vicente de Lima (*As modinhas do Brasil*, 2001), a modinha será amplamente criada, interpretada e apreciada nos dois países. Em Portugal encontra-se fortemente representada em ambiente de salão (cf. Castro, 1992: 126) e é um dos géneros principais da prática musical doméstica (cf. Nery in Morais, 2000:15). No Brasil, a modinha pode ser interpretada na rua, onde «com frequência [se] juntam grupos de jovens que associam os sons do bandolim aos da flauta» (Denis, 1826: 582). Nesse contexto popular irá interagir com o lundum, género afro-brasileiro, de ritmos sincopados e carácter sensual, que será também interpretado nas ruas lisboetas, tal como o descreve o autor inglês A. P. D. G:

Para prosseguirmos a nossa gravura, o tambor grande e a rabeca atraem a atenção dos moradores da casa, que correm às varandas e janelas para se regalarm com a vista do lascivo e até frenético lundum (A. P. D. G., 1826: 288).

Como comprova esta citação, tanto em Portugal como no Brasil, a modinha e o lundum alcançaram grande sucesso junto do público, sendo a performance de rua uma prática comum nos dois países, tal como a citação inicial de F. Denis já mencionava em relação ao Brasil. O mesmo excerto evidencia ainda a espacialização sonora resultante desses espetáculos, com «sons fugitivos se misturam, se aproximam, se afastam» (Denis, 1826: 582). Os sons dessas performances estabelecem assim entre si mesmos e com os intervenientes (performers e público) vários graus de relacionamento espacial ou proxémico, segundo a terminologia do antropólogo americano Edward Hall. A proxémica designa, numa perspetiva intercultural, o modo como os indivíduos se relacionam em termos de espaço. Como bem salienta Maria Helena Carreira: «Temos assim, na designação escolhida por Edward Hall, a noção de gradação de distância vs proximidade» (Carreira, 2000: 50). A partir da citação de Denis, é possível abordar vários ângulos proxémicos em torno da modinha luso-brasileira, considerando as relações de distância vs proximidade nos seguintes pontos: 1) texto literário e texto musical; 2) personagens da modinha e *mise en scène* da sedução; e 3) *benevolentia* ou a empatia do público. Para a análise destes aspetos foram selecionadas três modinhas que colocam em destaque cada uma destas características. Trata-se do lundum anónimo «Menina, você que tem?» (1830) (Morais, 2000: 135-139), do dueto escrito por Domingos Caldas Barbosa (1778-1819) e António Leal Moreira (1758-1819) «Os meus olhos e os teus olhos» (*id.*: 143-145), e da modinha ao estilo brasileiro composta no

início do século XIX por Domingos Schiopetta «Quando a gente está com gente» (*id.*: 169-172).

1 - Texto literário e Texto musical

A modinha luso-brasileira é um tipo de canção escrito para uma ou duas vozes solistas e um acompanhamento, que alia à melodia de carácter popular uma parte instrumental com características eruditas³⁶ (cf. Nery in Moraes, 2000: 11). A modinha apresenta frequentemente marcas multiculturais de miscigenação portuguesa, brasileira e africana. Basta pensar, por exemplo, na modinha «Ah! Nerina eu não posso» de autor anónimo, que utiliza uma melodia assobiada («assobio de boca») que imita o «canto do sabiá», tema brasileiro na poesia desta canção (cf. Moraes, 2000: 61-65); ou ainda vários lunduns com melodias sincopadas de características africanas, como o «Esta noite, oh céus que dita» (Segréis, 1994). Pela «natureza multiétnica e mestiça» (Nery in Moraes, 2000: 11), a modinha pode ainda apresentar interessantes diálogos entre textos literários e musicais, como no caso do lundum anónimo «Menina, você que tem?». O poema faz alusão a um arrufo entre um casal e ao pedido de desculpas por parte do elemento masculino. Diz o texto:

1. Menina, você que tem,
Que comigo se enfadou,
Será por que seu cativo,
a seus pés não se curvou?
[Estribilho]
Façamos, meu bem as pazes,
De joelhos aqui estou.

2. Menina, você que tem,
De que chora, que lhe deu?
Se choro tenho razão
Nhonhô se enfadou com eu.
[Estribilho]

3. Não me dirá por que causa,
Quando entrei não me falou?
Será porque seu amor
Para mim já se acabou?
[Estribilho]

O texto literário apresenta características que o identificam como produto de miscigenação cultural: o «nhonhô», diminutivo de «senhor», indica a presença de uma

³⁶ Basta pensar por exemplo em «Cuidados, tristes cuidados» de Marcos Portugal (in Segréis, 1994).

falante negra nesta tirada. O restante texto, pela sua retórica e pela presença de gestos do amor cortês («De joelhos aqui estou») identifica o elemento masculino como branco, numa relação provável de senhor-escrava. Note-se a presença do vocábulo «cativo», recorrendo a terminologia que indicia esta relação hierárquica, no entanto usado de forma inversa, já que o «cativo» é aqui utilizado na aceção sentimental e não social. A situação descrita pelo texto parece ser assim a de uma quezília entre um casal e de uma tentativa de redenção por parte do elemento masculino. A música vai, no entanto, desconstruir a mensagem, conduzindo a uma leitura apenas adivinhada nas entrelinhas. A melodia, que geralmente no lundum se caracteriza por uma síncopa, torna-se neste texto escrita a contratempo, o que lhe confere um soluçar contínuo, que parece estar de acordo com a temática poética. No entanto, pelo seu carácter permanente, o soluço torna-se exagerado, irónico, patético, indiciando tratar-se apenas de um jogo de sedução e não de um verdadeiro pedido de desculpas. De forma subreptícia, através do desenho entrecortado da melodia, surge a mensagem subliminar de “fazer as pazes” com consequências sensuais óbvias bem demarcadas. Entre texto literário e texto musical estabelece-se assim e de forma simultânea um jogo entre proximidade – pela evocação melódica do choro a propósito de uma quezília amorosa – e distância – pelo sublinhar da ironia e de fortes sentidos sensuais. Note-se, no entanto, que este tipo de apropriação e de transformação do material literário não é exclusivo da modinha, já que toda a tradução intersemiótica é uma «transdução», para utilizarmos a terminologia de Lubomir Dolezel (1990). Ainda assim, neste género musical a relação entre os textos das duas artes é particularmente enriquecedora, uma vez que o diálogo estabelecido entre ambas permite criar os efeitos que já em 1787 o viajante inglês William Beckford descrevia da seguinte forma:

Trata-se de um género original de Música, diferente de tudo o que alguma vez ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar (Beckford, 1983: 69)

Para a criação destes resultados, em muito contribui a dualidade literário-musical, assim como o jogo cénico que a grande maioria das modinhas de temática amorosa apresenta, num estimulante diálogo de proximidades e distanciamentos.

2 – Personagens da modinha e *mise en scène* da sedução

Em *A System for the Notation of Proxemic Behavior*, Edward Hall salienta que o «comportamento proxémico pode ser visto como uma função de oito diferentes dimensões», a saber:

1) postural – identificadores de sexo; 2) orientação sociofugal – sociopetal; 3) fatores cinestésicos; 4) código do toque; 5) combinações de retina; 6) código térmico; 7) código olfativo; 8) escala da altura da voz³⁷ (Hall, 1983: 1006).

Se aplicarmos as oito dimensões referidas por Hall ao estudo das modinhas luso-brasileiras de temática amorosa³⁸, poderemos constatar até que ponto a dialética de proximidade *vs.* distância é colocada em evidência. A grande maioria dos textos apresenta uma ou duas personagens (em cena ou referidas), podendo ainda ter como cúmplice um grupo social ou mesmo o público. As duas personagens são geralmente um casal que se encontra à distância (física, sentimental ou momentânea) e procura uma reaproximação. O género das personagens em cena é logo identificado, pela referência a nomes em geral femininos a partir de um texto escrito no masculino³⁹. Há ainda muitas destas obras que pressupõem a existência de um casal, sem que esteja identificado quem canta, deixando o critério da escolha do intérprete essencialmente para a tessitura, sem que esta seja um vínculo seguro⁴⁰.

Relativamente ao segundo ponto, a orientação é essencialmente sociofugal, procurando um afastamento da sociedade para a vivência dos amores ou para evasão dos mesmos⁴¹. Os fatores cinestésicos prendem-se com a distância física entre os intervenientes na modinha que, regra geral, é de afastamento, procurando a proximidade⁴². Há, no entanto, exceções, como as apresentadas nos duetos⁴³.

Os códigos do toque, térmico e olfativo encontram-se fortemente representados nas modinhas, numa proximidade conseguida ou desejada. Veja-se, por exemplo, o toque em «Se viver non poss'io» de Metastásio / Forlivesi: «lascia-mi almen, ben mio, morir vicino a

³⁷ Nossa tradução.

³⁸ Note-se, no entanto, a existência de outras temáticas, por exemplo, de carácter sociológico (como o lundum «Graças aos céus de vadios» (Segréis, 1997) sobre a delinquência e a presença policial nas ruas) ou sobre episódios da vida doméstica (como a modinha anónima «Já cansado do trabalho» (Segréis, 1994).

³⁹ É o que acontece nos seguintes exemplos, escritos no masculino e com referências femininas nomeadas ou implícitas: «Já gozei da liberdade» (Morais, 2000: 49), referência a Márcia; «Ah! Nerina eu não posso» (*id.*: 63-65); «Eu nasci sem coração» (*id.*: 73-75); «La bella pastorella» (*id.*: 85-86); «Entrei no templo de amor» (*id.*: 127-128), referência a Marília; «Se o prazer imaginário» (*id.*: 131-133), adjetivos dirigidos a um «tu» feminino; «Eu namoro uma menina» (*id.*: 159-162). Ou ainda o inverso em «Se é culpa Josino amar-te» (*id.*: 181), entre outros.

⁴⁰ Tal como ocorre em : «Hei-de amar a quem me ama» (Morais, 2000: 57-60); «Solitario bosco ombroso» (*id.*: 79-82); «Voi che il mio cor sapete» (*id.*: 89-90); «Ah! Mio bem fra tanti affanni» (*id.*: 93-97); «Se viver non poss'io» (*id.*: 101-103); «Cruel saudade» (*id.*: 119 e 123), entre outros.

⁴¹ Como o comprovam : «Solitario bosco ombroso» (*id.*: 79-82); «Cruel saudade» (*id.*: 119 e 123), «Subo aos montes, / Desço aos vales; / Lá me persegue, / Lá me vai ter [a cruel saudade]»; «Entrei no templo do amor» (*id.*: 127-128), recolhimento no templo para fazer um juramento de amor; «Os teus olhos e os meus olhos» (*id.*: 143-145), fuga aos «outros olhos que vigiam», entre outros.

⁴² Mostram-no os seguintes exemplos : «Já gozei da liberdade» (Morais, 2000:49); «Hei-de amar a quem me ama» (*id.*: 57-60); «Ah! Nerina eu não posso» (*id.*: 63-65), entre outros.

⁴³ Tal como se verifica em «Os meus olhos e os teus olhos» (Morais, 2000 : 143-145) ; «Menina, você que tem» (*id.*: 137-139), apesar de não ser um dueto, há a intervenção da personagem feminina em presença; «Eu nasci sem coração» (*id.*: 73-75), entre outros.

te» (Morais, 2000: 101), a conjugação entre códigos de toque e térmico na modinha anónima «Se o prazer imaginário»: «amante/ Meigo, terno e carinhoso» (*id.*: 133), no lundum anónimo «Menina, você que tem»: «Façamos, meu bem, as pazes, / De joelhos aqui estou» (*id.*: 139), na modinha de Domingos Schiopetta «Quem nos braços de quem ama» (*id.*: 165), entre outros exemplos. As metáforas gastronómicas são as mais ricas na inclusão destes três códigos. Nas modinhas e lunduns surgem «guisadinhos», «pimentinhas» («Esta noite, oh céus que dita» de José Francisco Leal *in* Segréis, 1994), «quindins», «doce» («Minha Lília, quem disfruta», anónimo, *in* Segréis, 1997), «açúcar», «doçuras», «doce» e «bananeiras» (Domingos Shiopetta, «Quando a gente está com gente» *in* Moraes, 2000: 171-172).

Os códigos dos olhares são muito explorados por estes géneros musicais. Atente-se no dueto «Os meus olhos e os teus olhos» de Domingos Caldas Barbosa e António Leal Moreira. Como salienta o texto:

Os teus olhos e os meus olhos
Bem se querem explicar.
Outros olhos que vigiam
Estes meus fazem calar.
Cuidado, cautela,
Olhemos a medo
D'amor o segredo
Eu temo arriscar. (Morais, 2000: 143-145)

Esta modinha, dueto retirado da ópera *Vingança da Cigana* dos referidos autores, é bem emblemática dos códigos proxémicos do olhar sedutor muito referido nestas obras. O elemento visual surge ainda representado das seguintes formas noutras obras: «olhos matadores» («Já gozei da liberdade», Moraes, 2000: 49), «a luz dos teus olhos / [...] é um veneno que cativa» («Eu nasci sem coração», *id.*: 75), «Não sei que tem teus olhos/ Quando meiga estás a olhar» («Se o prazer imaginário», *id.*: 131), ou no sugestivo refrão: «Quando a gente está com gente / Que tem olhar duvidoso / Se acaso os olhos se encontram / É tão bom, é tão gostoso» («Quando a gente está com gente», *id.*: 121).

A escala da altura da voz, último dos parâmetros de Hall, é extremamente trabalhada nas modinhas, procurando novamente a sedução como intento último na grande generalidade destas, mas também a nostalgia, a saudade ou até o lamento⁴⁴. Destaca-se neste ponto a modinha anónima «Ah! Nerina, eu não posso» (Morais, 2000: 63-65), onde se explora uma

⁴⁴ Aludimos em especial a «Tempo que breve passaste» de António da Silva Leite (Morais, 2000: 53-54).

melodia assobiada («assobio de boca») de modo a imitar o «canto do sabiá», tema poético da canção. Uma vez mais, este canto do pássaro tem um propósito de sedução:

Té parece, quando canta,
Que por ti chamando está,
Anda, vem, meu bem não tardes,
Vem ouvir o sabiá (*id.*: 65).

Os elementos apresentados evidenciam assim de que modo as modinhas utilizam e enfatizam as oito dimensões previstas por Edward Hall na sua notação do comportamento proxémico, mostrando de que forma as personagens se relacionam numa *mise en scène* sempre sedutora. Estes fatores surgem como estratégias decisivas para a criação de empatia com o público.

3 – *Benevolentia* ou a empatia do público.

Aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da Música mais voluptuosa e mais enfeitadora que já existiu desde o tempo dos sibaritas. Compõem-se de breves passagens lânguidas e entrecortadas, como se o fôlego tivesse sido consumido pelo excesso de êxtase, e a alma ficado ofegante do desejo de voar para longe de nós e de se juntar ao objeto amado. Com uma despreocupação infantil infiltram-se como um gatuno no coração antes de este ter tempo de se proteger contra a sua influência debilitante. Pensa-se que se está a beber leite e está-se a beber veneno. (Beckford, 1983: 229)

William Beckford sintetiza deste modo os efeitos provocados pelas modinhas, chegando mesmo a afirmar: «Quanto a mim, tenho de confessar que sou escravo das modinhas, e que quando penso nelas não consigo suportar a ideia de abandonar Portugal» (*ibid.*). Cerca de 50 anos mais tarde, em 1826, o já citado ensaísta francês Ferdinand Denis salienta a mesma empatia com este género musical interpretado no Brasil. Refere assim:

[...] os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras modinhas, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido [...] e essas canções simples, executadas com tanta doçura, enchem-nos de uma singular melancolia, sobretudo durante uma bela noite tropical (Denis, 1826: 582).

Não há no entanto unanimidade nos viajantes estrangeiros na apreciação crítica que fazem do género. Em 1817, um lundum poderia provocar algum escândalo a um francês pouco habituado a este tipo de performance. Como refere Louis-François de Tollenare:

Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nem mais nem menos do que a representação mais crua do ato de amor carnal. A bailarina excita o seu cavalheiro pelos movimentos menos equívocos; este responde da mesma forma; a bela entrega-se à paixão lúbrica que sente, o demónio da voluptuosidade possui-a, os estremecimentos precipitados dos seus rins indicam o ardor do fogo que a anima (Tollenare, 1971: 698).

Tollenare dá-nos ainda conta da vivacidade da reação do público a este espetáculo:

[...] os aplausos de todas as partes, os olhos dos espetadores estão brilhantes pelos desejos que ela excitou, os gritos deles encorajam-na a recomeçar a luta, e o que se suportaria com pesar num lugar de grande deboche é repetido até três vezes perante o público de uma grande cidade civilizada. Há senhoras nos camarotes; nem elas coram; não serão acusadas de serem púdicas. (*ibid.*)

A interação descrita pelo viajante francês entre o público e os intérpretes da dança comprova bem a proximidade entre os intervenientes no espetáculo e a empatia gerada com o público.

Pela miscigenação das personagens que coloca em cena e pela diversidade social estabelecida entre performers e o público, as modinhas e os lunduns evidenciam os seguintes pólos dialéticos identificados pela musicóloga brasileira Olga Oliveira:

Branco X Negro

Sublimação X Instinto (Oliveira, 2001: 332)

Aspetos antagónicos que, segundo a autora, se tornaram essenciais para «a formação de uma cultura especificamente brasileira, fruto de todo um processo de aculturação» (*ibid.*). Sendo inicialmente um género do povo brasileiro, rapidamente a popularidade de que gozam as modinhas e os lunduns faz com que ascendam às salas de concerto e à corte, onde recebem arranjos e transformações feitos por compositores e poetas de renome para retomarem, no final do século XIX, a tradição popular. A modinha e o lundum surgem assim como um produto de miscigenação cultural, fundindo gosto popular e tradição erudita.

A modinha «Quando a gente está com gente» de Domingos Schiopetta mostra bem essa fusão, ao juntar um acompanhamento de viola francesa de tradição erudita a uma melodia ondulante em 6/8 (compasso mais utilizado nas modinhas brasileiras) com cromatismos e referências toponímicas e gastronómicas ao Brasil, assim como marcas linguísticas da variante brasileira. Refere o texto:

Quando a gente está com gente
Que tem olhar duvidoso,
Se acaso os olhos se encontram
É tão bom, é tão gostoso.

Nós lá no Brasil, com a nossa ternura
Açúcar nos sabe com tanta doçura.
Já fui à Baía, já passei o mar,
Coisinhas que vi me fazem babar.

Quando estamos arrufados,
Oh! Que momento horrroso,
Mas quando as pazes fazemos,

É tão bom, é tão gostoso.

Viver sem ti um momento,
Oh! Que momento amargoso,
Morrer contigo é tão doce,
É tão bom, é tão gostoso.

Disfrutar os teus quindins,
Teu gosto lindo e formoso,
À sombra das bananeiras
É tão bom, é tão gostoso. (Morais, 2000: 169-172)

Como salienta Manuel de Moraes, «Schiopetta usa todos os “ingredientes” necessários para escrever esta modinha ao estilo “brasileiro”» (*id.*: 169) e parece dirigir-se a um público lusitano no estribilho, fazendo referência aos costumes do outro lado do Atlântico. Simultaneamente esta modinha pressupõe a existência de um par amoroso, estabelecendo-se assim ao mesmo tempo uma relação entre os dois elementos de um casal, e entre o intérprete e um público extrabrasileiro, pela referência no refrão a «Nós lá no Brasil» (*id.*: 171). O texto desta modinha procura tecer códigos proxémicos de proximidade, utilizando estratégias verbais, performativas e musicais para o concretizar. A utilização de vocábulos que despertam os sentidos como: «bom», «gostoso», «ternura», «açúcar», «doçura», «babar», «doce», «disfrutar», «gosto lindo e formoso», «bananeiras», geram um campo lexical de deleite e sensualidade na aproximação ao outro elemento do casal, mas simultaneamente a criação de uma atmosfera de sedução relativamente ao público, explicitando as diferenças culturais brasileiras. Por outro lado, há um jogo performativo realizado com o olhar e também com as referências a fazer as pazes, a «Morrer contigo» que implicam a aproximação entre o casal, fazendo do público cúmplice das estratégias de conquista do outro. A música reforça os aspetos apresentados pelo compasso dançante em 6/8, pelos ritmos sincopados, pelos cromatismos da melodia, pelas pausas enfáticas que deixam a voz em suspenso. Todos estes aspetos reforçam as empatias geradas pelos efeitos verbais e performativos, em tudo contribuindo para o código proxémico de sedução entre as personagens intervenientes na obra, e entre o intérprete e o público.

Modinha, lundum e proxémica literário-musical

A modinha e o lundum luso-brasileiro criam assim através de recursos literários, musicais e performativos um conjunto de estratégias num jogo proxémico permanente de aproximação-distância entre textos literário e musical, e entre personagens, ou de

proximidade na relação com o público. Os recursos utilizados visam fundamentalmente a criação de uma retórica literário-musical e performativa de sedução entre as personagens e de empatia com o público. Em 1787, já William Beckford salientava tratar-se do género de música «[...] mais eficaz para apanhar os santos desprevenidos e inspirar delírios profanos» (Beckford, 1983: 69). Um século mais tarde, em 1878, também Eça de Queirós utilizou em *O Primo Basílio* as referidas propriedades, tal como o mostra este excerto:

Basílio riu. Uma vez que tinha sucesso, então ia dizer-lhes uma modinha brasileira da Bahia. Sentou-se ao piano, e depois de ter preludiado uma melodia muito balançada, de um embalado tropical cantou [...] (Queirós, 1878: 73)

A modinha assume neste romance um papel preponderante na rápida sedução de Luísa, esposa casta, por seu primo Basílio. Como o texto queirosiano refere, os efeitos produzidos são imediatos:

Basílio soltou a voz de um modo apelativo [...] os seus olhos fixaram-se nela com uma significação de tanto desejo que o peito de Luísa arfou (*ibid.*)

A modinha e o lundum de temática sentimental mostram-se assim extremamente eficazes na criação de estratégias sedutoras, como efeito último da retórica verbal, musical e performativa.

A análise das relações entre textos literários e musicais permitiu compreender os elementos de aproximação e de reforço entre os dois discursos, podendo muitas vezes a partitura surpreender ou evidenciar sentidos no poema. Como vimos também, pelas interações entre as personagens em cena e da relação que se estabelece de forma mais ou menos direta entre os intérpretes e o público, a modinha e o lundum de temática sentimental apresentam características proxémicas de aproximação, em permanentes e eficazes jogos de seduições que os fizeram alcançar uma grande popularidade em Portugal e no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Pela miscigenação, dimensão multicultural e relação entre diferentes proveniências sociais que colocam em cena, tanto do ponto de vista da criação textual, como da performance e do contacto com diferentes públicos, a modinha e o lundum podem ser considerados do ponto de vista artístico e sociológico como géneros que permitiram a proximidade entre tradição popular e cultura erudita, tipos sociais (escravo / senhor; branco / negro) e públicos (senzala, rua, salões, teatros...). Estratégias proxémicas que permitiram ainda enriquecer e estreitar as relações luso-brasileiras.

Referências

Andrade, Mário de, *Modinhas imperiais*. São Paulo: L. G. Miranda, 1930.

A.P.D.G., *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character*. Londres: Georg B. Whitacker, 1826.

- Araújo, Mozart de, *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- Beckford, William, *Diário de William Beckforf em Portugal e Espanha (1787-8)*, Boyd Alexander (ed.). Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- Carreira, Maria Helena Araújo, «DEIXIS E PROXÉMICA VERBAL: Percursos enunciativos e processos discursivos» in *O Fascínio da Linguagem. Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Fátima Oliveira, Isabel Margarida Duarte (orgs). Porto: Faculdade de Letras, 2008, pp. 45-54.
- Castro, Paulo Ferreira de & Nery, Rui Vieira, *Sínteses da Cultura portuguesa: História da Música*. Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- Denis, Ferdinand, *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Paris : Lecoq & Durey, 1826.
- Doderer, Gerard, *Modinhas Luso-Brasileiras*. Portugaliae Musica. Vol. XLIV. Lisboa: F.C.G.
- Dolezel, Lubomir, *A Poética Ocidental*. Prefácio de Carlos Reis. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Hall, Edward, *The Hidden dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1966.
- The Silent Language*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.
- «A System for the Notation of Proxemic Behavior». *American Anthropologist* 65: 1003–1026, 1963.
- Morais, Manuel de, *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX)*. Seleção, revisão e notas de Manuel de Moraes. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.
- Oliveira, Olga, «A modinha e o Lundu no Período Colonial. Uma pesquisa bibliográfica» in *A Música no Brasil colonial*. Rui Vieira Nery (ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Queirós, Eça de, *O Primo Basílio*. Porto : Porto Editora, 2007.
- Tollenare, Louis-François de, *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*, Léon Bourdon éd. Paris : Presses Universitaires de France / Fondation Calouste Gulbenkian, 1971.
- Vicente de Lima, Edilson, *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- Gravação** Segréis de Lisboa – Manuel de Moraes, *Música de Salão do Tempo de D. Maria I*. Lisboa: Movieplay portuguesa, 1994. Segréis de Lisboa – Manuel de Moraes, *Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Movieplay portuguesa, 1997.